DENKMÄLER
DEUTSCHER
TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG
VON
HERMANN KRETZSCHMAR

SIEBENUNDFÜNFZIGSTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1917

DENKMÄLER

DEUTSCHER

TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES GEH. REGIERUNGSRATES
PROFESSOR DR. HERMANN KRETZSCHMAR

BAND LVII

G. P. TELEMANN, VIERUNDZWANZIG ODEN

UND

J. V. GÖRNER, SAMMLUNG NEUER ODEN UND LIEDER



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1917

GEORG PHILIPP TELEMANN

VIERUNDZWANZIG ODEN

UND

JOHANN VALENTIN GÖRNER

SAMMLUNG NEUER ODEN UND LIEDER

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM KRABBE



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1917



Einleitung.

Mit den Odensammlungen Georg Philipp Telemanns und Johann Valentin Görners, von denen der vorliegende Band einen Neudruck bietet, nimmt die Entwicklung des Sololiedes in Hamburg nach jahrzehntelangem Stillstand einen neuen Aufschwung. Die kunstliebende Hansestadt war von jeher eine der eifrigsten Pflegestätten des neuen Liedes gewesen, vor allem durch das Wirken Johann Rists, des großen Organisators und Volksmannes. Auch Telemanns Name ist mit der musikgeschichtlichen Bedeutung Hamburgs aufs engste verknüpft; eine eingehende Betrachtung seines Lebens, besonders seiner langjährigen erfolgreichen Hamburger Amtstätigkeit in einem früheren Bande dieser Denkmäler[1]) überhebt uns der Notwendigkeit, auf diese Dinge hier nochmals einzugehen.

Um so spärlicher sind die Daten, die bisher über Görners Leben bekannt geworden sind; es wird das wohl in erster Linie darin seinen Grund haben, daß er, sehr im Gegensatz zu Telemanns Universalität und selbst für jene Zeit ungewöhnlicher Fruchtbarkeit, außer den hier in Frage stehenden Liedern weitere Kompositionen so gut wie gar nicht veröffentlicht hat. Ich selbst vermag auf Grund eigener Nachforschungen zu Görners Biographie einige neue Beiträge zu liefern, die am Schlusse ihren Platz finden sollen; zunächst sei über den Dichter gesprochen, der Telemanns und namentlich Görners Wirken als Liederkomponisten aufs stärkste beeinflußt hat.

Friedrich von Hagedorn, der behäbige Hamburger Ratsherr und joviale Lebemann, trat 1742 erstmalig mit einer Odensammlung hervor, der bald weitere folgten. Das Erscheinen dieser Lieder bedeutet einen Markstein in der Geschichte der deutschen Dichtung; dürfen wir doch in dem Dichter dieser anmutigen, in ihrer Art formvollendeten Verse den Erneuerer der lyrischen Poesie und damit auch mittelbar den Erneuerer des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert sehen.

Vater und Großvater unseres Dichters werden uns geschildert[2]) als Männer mit ähnlichem Naturell wie Friedrich selbst; Stierling charakterisiert sie als Leute von frischem Schlage, die mit lebensmunteren Poeten im Bunde stehen, im übrigen herzlich schlechte Haushalter und dabei nicht ohne den gelehrten Zug, der im Wesen des Dichters besonders hervorsticht[3]). Die zunächst sorglose Jugend des 1708 geborenen Knaben wird bald gestört durch den plötzlichen und vorzeitigen Tod des Vaters Hans Statius im Jahre 1722. Die Mutter sieht sich infolge ungünstiger materieller Verhältnisse gezwungen, den Hauslehrer der Kinder abzuschaffen und Friedrich 1723 auf Hamburgs

---

[1]) Max Schneider in der Einleitung zum 28. Bande.

[2]) Über »Hagedorns Leben und Bildnisse« besitzen wir seit 1911 eine recht anschauliche Studie von Hubert Stierling (Mitteilungen aus dem Museum für Hamburgische Geschichte, Nr. 2), der wir mancherlei auch für unsere Darstellung wertvolle Einzelheiten entnehmen.

[3]) A. a. O. S. 17. Nur ganz beiläufig mag erwähnt werden, daß Hagedorns Ahnen mit dem oben erwähnten, für uns Musiker besonders wichtigen, Johann Rist in enger freundschaftlicher Beziehung gestanden haben. An den Urgroßvater Philip richtete Rist ein Lobgedicht, das er in seinem »Poetischen Schauplatz« von 1646 veröffentlichte (S. 235), und Detlef von Ahlefeldt, in dessen Diensten Philip stand, weiß in seinen Memoiren von einer höchst ergötzlichen Geschichte zu erzählen, die sich zwischen Philips Frau und dem Wedeler Pastor abspielte, und die uns diesen als einen äußerst lebenslustigen, moralisch keineswegs engherzigen Mann charakterisiert; man möge sie bei Stierling, S. 12, nachlesen.

berühmte Gelehrtenschule, das Akademische Gymnasium, zu schicken. 1725 finden wir ihn dann auf der Universität Jena, wo er als studiosus iuris ein Leben in Saus und Braus führt und sich mehr mit Philosophie, besonders Wolffscher, als mit eigentlichen Fachstudien befaßt. Schon nach einem Jahre sieht sich die enttäuschte Mutter auf den Rat eines Jenenser Professors gezwungen, den allzu leichtlebigen Sohn nach Hause zurückzuholen. Bei den beschränkten, für seine Erziehung zur Verfügung stehenden Mitteln ist Hagedorn nun genötigt, sich ernstlich nach einer Erwerbsquelle umzusehen. Sein Wunsch, in Kopenhagen, wo der Vater lange Jahre hindurch in Diensten gestanden hatte, seinen Lebensunterhalt zu finden, sollte sich nicht erfüllen, dafür fällt ihm glücklicherweise die Stelle eines Privatsekretärs beim dänischen Gesandten in London 1729 zu. In dieses Jahr fällt auch sein dichterisches Erstlingswerk, der »Versuch einiger Gedichte«. In London war Hagedorn bei ausreichendem Einkommen aller Sorgen ledig, auf der Höhe seines Glücks, und auch später noch hat er diese Jahre stets als die schönsten seines Lebens betrachtet. Sie sollten leider nur von kurzer Dauer sein, denn bereits 1731 sieht er sich mit dem Weggange des Gesandten von London wieder vor dem Nichts, und die Sorge um die Zukunft steht von neuem vor der Tür. In dieser äußersten Not kehrt er zur Mutter zurück, doch wird sein Verhältnis zu ihr bald so gespannt, daß er sich 1732 zur Gründung eines eigenen Haushalts entschließt. Bald gewinnt er es über sich, zum großen Kummer der selbstbewußten Mutter und seines einzigen, noch lebenden Bruders Christian Ludwig, des nachmaligen Direktors der bildenden Künste in Dresden, eine Hofmeisterstelle beim englischen außerordentlichen Gesandten von Wich anzunehmen, bis sich endlich im Jahre 1733, ein Jahr nach dem Tode der Mutter, sein Schicksal aufs neue günstig gestaltet; er erhält den Posten eines Sekretärs am englischen Court in Hamburg, der es ihm ermöglicht, in auskömmlichen Verhältnissen seinen Neigungen zu leben. Von nun an verläuft sein Leben ohne weitere äußere Begebenheiten. Schon im Jahre 1754 wird er hinweggenommen, während seiner Krankheit — die Wassersucht zehrt schon länger an seinem Körper — treu gepflegt von seiner Gattin Elisabeth, der Tochter des englischen Courtschneiders Butler, mit der er im übrigen in einer wenig glücklichen Ehe gelebt haben soll.

Ein reger Verkehr mit zahlreichen kunst- und poesieliebenden Freunden, eine ausgedehnte Korrespondenz und endlich die eifrige Pflege der Dichtkunst füllten die vielen freien Stunden aus, die sein keineswegs beschwerliches Amt ihm übrig ließ. Von seinen Freunden sei hier wenigstens der Arzt Carpser erwähnt, der sich auch gelegentlich im Dichten versuchte und zu Gräfes Odensammlung einige Texte beisteuerte. Bei diesem mit Glücksgütern gesegneten Kunstfreunde versammelte sich allwöchentlich des Freitags eine Reihe geistvoller Männer Hamburgs an wohlbesetzter Tafel, zu der auch gelegentlich Gäste von auswärts geladen wurden; so führte beispielsweise Hagedorn den berühmten Schweizer Salomon Geßner während seines Hamburger Aufenthalts bei Carpser ein, dessen Gastlichkeit selbst Fürstlichkeiten nicht verschmähten. Auch der Musiker Görner gehörte zu dieser Freitagsgesellschaft und muß bei ihr in hohem Ansehen gestanden haben, berichtet doch J. H. Herold, ein Nachkomme des berühmten Hamburger Verlegers, dem wir eine später noch zu erwähnende Biographie Hagedorns verdanken, Görner habe bei dieser Freitagstafel die Honneurs gemacht, wenn den Hausherrn zufällig die Sorge für seine Kranken an der Teilnahme verhinderte[1]). Noch ein zweites Hamburger Haus hatte sich des Verkehrs bekannter Persönlichkeiten, darunter Hagedorn und Telemann, zu erfreuen: das Haus des berühmten Dichters des »Irdischen Vergnügens in Gott« Brockes, der durch seine anmutigen Naturschilderungen Hagedorns Naturpoesie beeinflußt haben mag. Aber noch aus einem anderen Grunde müssen wir einen Augenblick bei Brockes verweilen, da der Autor der von Händel, Keiser, Mattheson und Telemann komponierten Passions-

---

[1]) Stierling, a. a. O. S. 34.

dichtung[1]) auch der Musikgeschichte nicht fremd ist. Sehr im Gegensatz zu dem gänzlich unmusikalischen Hagedorn war Brockes ein großer Verehrer der Tonkunst, und in seinem Hause erklangen oftmals Kompositionen seines Freundes Telemann. Vielleicht lernten hier Telemann und Hagedorn einander näher kennen; Hagedorn mag hier dem Musiker einige seiner Gedichte mitgeteilt haben, die dieser dann als erster komponierte und veröffentlichte.

Hagedorns lyrisches Schaffen[2]) ist, wenn wir von den noch ganz in den Bahnen der Schlesier wandelnden »Versuchen« absehen, beeinflußt von den Engländern, den Franzosen, von Horaz und Anakreon. Bei den englischen Lyrikern, die zu studieren sein bereits erwähnter Aufenthalt in England ihm ausreichende Gelegenheit bot, und als deren Hauptvertreter Prior und der »zärtliche Waller« von Hagedorn selbst genannt werden, fand er die Verachtung allen Regelzwanges, ein Hinneigen zur Volkstümlichkeit und auch jene sanfte Zärtlichkeit, harmlose Fröhlichkeit und den Witz, die manche seiner Gedichte wiederspiegeln. Die Lebhaftigkeit des Ausdrucks und die Neigung zu epigrammatischen Sticheleien, gewürzt mit einer reichlichen Dosis Frivolität, verdankte er den damals allbeliebten Franzosen, mit denen sich näher zu befassen ihm die auserlesene Büchersammlung im elterlichen Hause erlaubte. Sein großes Vorbild aber, dem er in Leben und Dichtung nacheiferte, war Horaz. Von ihm hat er noch in seiner 1748 Bodmer mitgeteilten kurzen Selbstbiographie bekannt, er habe ihn dergestalt geliebt, daß er sich oft träumen lasse, »wir würden, wenn wir zu einer Zeit gelebt hätten, gar gute Freunde gewesen seyn«[3]). Auch in der Verkündung eines schrankenlosen Lebensgenusses folgte Hagedorn seinem großen Vorbilde. Er hat seine Liedersammlung mit zahlreichen Horazischen Kernsprüchen geschmückt und einige Stücke des römischen Dichters nachgebildet, und zwar in vollendeter Weise. Über Horaz hinaus wandte Hagedorn seinen Blick rückwärts zu Anakreon, dem »Weisen«, wie er ihn wiederholt in seinen Schriften nennt. Die Gedichte dieses sagenhaften Sängers von Teos, 1554 erstmalig von Henri Estienne, dem berühmten Philologen und Buchdrucker herausgegeben, hatten schon seit Jahrhunderten die Aufmerksamkeit der deutschen lyrischen Dichter auf sich gezogen. Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts erwacht das Interesse für diese kleinen Lieder von neuem und knüpft sich vorwiegend an die Namen Mencke, den Lehrer Günthers, an diesen selbst und Brockes. Hagedorn blieb es vorbehalten, »die Manier Anakreons als klassisches Vorbild für die deutsche Dichtung hinzustellen«[4]).

Zu den mannigfachen Anregungen, die Hagedorn von außen empfing, brachte er ein donum naturae selbst mit, nämlich ein ausgesprochen feines Formgefühl; infolgedessen unterscheiden sich seine Lieder namentlich nach der formellen Seite außerordentlich vorteilhaft von denen seiner unmittelbaren Vorgänger, besonders auch von dem eben genannten Christian Günther, wenn Hagedorn auch diesem bedeutenden Lyriker an dichterischem Gehalt um ein beträchtliches nachsteht. Was Hagedorns Verse besonders auszeichnet, ist die Leichtigkeit und Anmut der Sprache und die Reinheit des Versbaues; kein Wunder also, daß die Musiker, die sich danach sehnen mochten, endlich einmal wieder schöne sangbare Verse zu komponieren, gern zu Hagedorns Liedern griffen.

Ihrem Inhalte nach bewegt sich Hagedorns Lyrik innerhalb verhältnismäßig enger Grenzen. Oft werden menschliche Fehler und Schwächen zum Gegenstand beißenden Spottes gemacht, und zwar meistens in Liedern epigrammatischen Charakters. Sie sind zum Teil köstlich und durchaus

---

[1]) Kretzschmar, Führer II, 1[3], S. 61 ff.

[2]) Hagedorn als Lyriker behandeln: Adalbert Schroeter, Der Entwicklungsgang der deutschen Lyrik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss., Leipzig 1879. Georg Witkowski, Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland und Friedrich von Hagedorn. Leipziger Habilitationsschrift 1889. Franz Munker in der Einleitung zum 45. Bande von Kürschners Nationalliteratur: Anakreontiker und preußisch-patriotische Lyriker (1894).

[3]) Stierling, a. a. O. S. 55 ff.

[4]) Witkowski, a. a. O. S. 38.

harmlos in ihrem Humor — hervorgehoben sei nur die Parodie von Descartes' »Cogito ergo sum« zu seinem »Ich trink, o darum muß ich sein« (S. 51); anderseits fehlt es nicht ganz an Stücken bedenklicherer Art. Die Vorzüge von Hagedorns Liebesliedern bestehen nicht gerade in der Tiefe der Empfindung, sondern in gewinnender Anmut der Sprache und des Inhalts.

Besondere Hervorhebung verdient das nach der französischen Vorlage Ranchins geschaffene Triolet »Der erste Mai« (vgl. S. 44); das Gedicht, eines der besten Hagedorns, ist in seiner Art ein kleines Meisterwerk, das uns Hagedorn sowohl als Beherrscher der Form, wie auch als selbständigen Nachbildner fremder Vorlagen in vortrefflicher Weise zeigt. Am glücklichsten ist Hagedorn in seinen Liedern zum Preise der Natur; hier haben wir echte, ungekünstelte, von warmem Empfinden beseelte Poesie vor uns. Nur auf eines, »Der Morgen« (S. 76), sei wenigstens mit ein paar Worten hingewiesen. Im Metrum Opitzens bekanntem »Komm, Liebste, laß uns eilen« nachgebildet, besitzen Hagedorns Strophen einen solchen Wohllaut, daß man unwillkürlich aufhorcht. Man meint, namentlich in den überaus melodischen Schlußversen, das Nahen einer neuen Zeit zu vernehmen; es sind Klänge von solcher Echtheit und Innigkeit, wie sie uns erst durch Goethes Jugendlyrik vertraut geworden sind.

Telemann gebührt der Ruhm, die Vorzüge von Hagedorns Lyrik zuerst erkannt, sie zuerst bei seinen Liedkompositionen berücksichtigt und damit eine neue Blüteperiode des Liedes in Hamburg begründet zu haben[1]).

Mit den Geistlichen Liedern Johann Wolfgang Francks, dem Gipfel deutscher Liedkunst im 17. Jahrhundert, war auch in Hamburg die Liedkomposition zunächst zum Stillstand gekommen. Aber gerade hier, wo in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die deutsche Oper den ersten Höhepunkt erreichte, war doch auch der Sinn für das einfache Lied wach geblieben, dank dem Wirken eben jenes Franck, vor allem aber durch die Arbeit, die der geniale Reinhard Keiser in seinen Opern für das deutsche Lied leistete. Hier spendete Hamburgs bedeutendster Musiker, dem die Zeitgenossen mit Recht nachrühmten, er besitze die Gabe einfacher melodischer Erfindung in seltenem Maße, eine Fülle reizender liedartiger Gesänge[2]). Zweifellos sind sie von großem Einfluß auf die weitere Entwicklung des Hamburger Liedes, vor allem auf Görner als Melodiker gewesen.

Nachdem Telemann bereits in seinen 1733/34 erschienenen »Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen« einen Hagedornschen Text komponiert hatte, bringt er in seinem eigentlichen Liederwerk, den Oden von 1741, mehrere Melodien zu Hagedornschen Gedichten. Er rühmt von ihnen sowie von den übrigen in der Sammlung enthaltenen Poesien, daß sie »bisher ungedruckte Urmuster« seien. Die Verfasser dieser Urmuster sind neben Hagedorn Stoppe[3]), Dreyer[4]) und Ebert[5]); letzterer steht mit seiner Aufforderung zu fröhlichem Lebensgenuß und dem immer erneuerten Lobe des Weins seinem persönlichen Freunde Hagedorn auch dichterisch nahe. Freilich fehlen daneben seinen Oden jene Themata nicht, die in Dreyers und Stoppers Versen fast ausschließlich wiederkehren: Lob der Tugend, Zufriedenheit und Gleichmut in allen Lebenslagen wechseln hier in ermüdendem Einerlei miteinander ab.

Telemann, nicht nur einer der fruchtbarsten, sondern auch der vielseitigsten Musiker seiner Zeit, war kein Neuling auf dem Gebiete der Liedkomposition mehr, als er mit seinen Oden an die

---

[1]) Es sei gleich hier für alles Weitere auf die allbekannten Werke von Lindner, Friedlaender und Kretzschmar zur Geschichte des neuen deutschen Liedes verwiesen.

[2]) Von den sehr wenigen im Druck erschienenen dramatischen Werken Keisers seien die im Band 37/38 der »Denkmäler deutscher Tonkunst« veröffentlichten erwähnt.

[3]) Daniel Stoppe (1697—1747); Goedeke III², S. 352.

[4]) Johann Matthias Dreyer (1716—1769); vgl. Goedeke, Grundriß IV, 1³, S. 106 f. und Stierling a. a. O. S. 41.

[5]) Johann Arnold Ebert (1723—1795); Goedeke IV, 1³, S. 69.

Öffentlichkeit trat. Wie Franck und Keiser, hatte auch er bereits 1727 durch eine Sammlung Opernarien dem darniederliegenden Hausgesang aufzuhelfen sich bemüht, hatte vor allem in seinen »Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen« vom Jahre 1733/34 ausschließlich an kleinen Sololiedern die Regeln des Akkompagnements demonstriert[1]). Mit diesem Werk, das natürlich in erster Linie pädagogischen Zwecken dienen sollte, war auch für das 18. Jahrhundert einer der bedeutendsten Meister dem neuen Liede gewonnen. Formell halten sich die Gesänge, abgesehen von einigen wenigen, die, namentlich durch Einschaltung von Rezitativen, freier gestaltet sind, in den bescheidenen Grenzen der zwei- bis dreiteiligen Liedform (nebenbei mag erwähnt werden, daß ihr Umfang grundsätzlich eine Buchseite niemals überschreitet). Der Satz ist fast durchweg akkordisch gehalten, wohl in der Absicht, den Anfänger im Generalbaß nicht mit den Schwierigkeiten des kontrapunktischen Akkompagnements abzuschrecken. Immerhin finden sich gelegentliche Ansätze zu polyphoner Satzweise (10, 41). Daß auf die Kompositionen als solche keine allzu große Kunst verschwendet wurde, daß es Telemann in erster Linie darum zu tun war, an einigen flüchtig hingeworfenen Beispielen die Generalbaßregeln zu erläutern, geht auch aus der häufigen, aber nicht immer überzeugenden Wiederholung einzelner Motive hervor. Der Zweck der Kompositionen erklärt wohl auch das nicht seltene Vorkommen von Koloraturen, die, ähnlich wie die mehrfach eingestreuten Rezitative, dem Schüler Gelegenheit boten, zu prüfen, wie er sich bei derartigen Stellen zu verhalten habe. Obgleich so bei den Liedern ihr pädagogischer Wert naturgemäß im Vordergrunde steht, machen sie doch auch, rein als Kompositionen betrachtet, einen im ganzen recht erfreulichen Eindruck und verraten durch die Art und Weise, wie sie auf die Texte eingehen, den bedeutenden Musiker. Es sei besonders hingewiesen auf den Schluß von Nr. 13: Ganz schüchtern kommt hier am Schlusse das Bekenntnis: »Ich hab — es — nur vergessen«. Oder Nr. 17: Wie anschaulich wird mittels einer Sequenz bei der Stelle »Da bückt sich nicht der Kopf allein ...« die unterwürfige Geschäftigkeit charakterisiert! Oder endlich: Wie realistisch deklamiert Telemann in Nr. 33: »Das Glücke kömmt selten per posta, zu pferde, es geht zu Fuße Schritt vor Schritt.« Und zuletzt sei noch der Nummer 21: »Ohnesorge« Erwähnung getan, einer der besten und schönsten, die diese Sammlung bietet, gleich reizvoll in Einzelheiten des Ausdrucks wie in der Gesamtstimmung.

Nimmt man nach diesen »Generalbaßübungen« Telemanns Odenheft zur Hand, so kann man sich einer gewissen Enttäuschung nicht erwehren.

»Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende, Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequehmen Melodien versehen von G. P. T. Hamburg bey Christian Herold 1741«

lautet sein Titel, den eine hübsche Vignette ziert[2]). Man sieht, der Komponist wagt sich mit seinem Namen nicht so recht hervor; ja, es existiert ein Exemplar, wohl einer der ersten Abzüge (Max Friedlaender besitzt es), auf dessen Titelblatt der Name durch Umstellung der Initialen noch mehr verschleiert wird[3]). Was Telemann — denn daß er wirklich der Verfasser ist, bezeugt u. a. Scheibe in seinem »Critischen Musicus« — zu diesem Versteckspiel veranlaßt haben mag, ob er selbst mit seiner Arbeit nicht recht zufrieden gewesen, oder ob hier nochmals die im 17. Jahrhundert allgemein bekannte Geringschätzung des neuen Liedes durch die angesehenen Komponisten zum Ausdruck kommt, müssen wir dahingestellt sein lassen. Was auf dem Titel durch die Wendung »mit leichten

---

[1]) Neudruck, herausgegeben von Max Seiffert als zweite Veröffentlichung der Ortsgruppe Berlin der IMG., Berlin 1914. In eindringlichen Worten hatte zwölf Jahre vorher Max Friedlaender auf den Wert dieser kleinen Lieder hingewiesen und sechs von ihnen im Neudruck geboten (Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 1902. I1, 77 ff., I2, 51 ff.).

[2]) Exemplare in Berlin (Kgl. Bibliothek) und Hamburg (Stadtbibliothek).

[3]) A. a. o. I1, S. 80, Anm.; während der Drucklegung wurde mir noch ein zweites Exemplar auf der Hamburger Stadtbibliothek bekannt.

und fast für alle Hälse bequehmen Melodien versehen« schon angedeutet wird, eine Absage an Koloratur und sonstige der Oper entlehnte Stilwendungen, das führt Telemann in der Vorrede, die, ebenfalls ohne direkte Namennennung, an Scheibe gerichtet ist, weiter aus. Er redet hier dem einfach Volkstümlichen im Gesange das Wort: An Stelle des gekünstelten ha-ha-ha-, he-he-he- der Sänger fordert er ein leichtes »Nun ruhen alle Wälder« und erklärt, seine Melodien möchten in dieser Hinsicht wohl das Richtige treffen, »da sie weder die Höhe einer Zaunkönigs-, noch die Tiefe einer Rohrdommelstimme erfodern«. In ganz ähnlicher Weise hatte der eingangs genannte Rist seine Forderungen formuliert, im Grunde freilich mit dem negativen Ergebnis einer Verkümmerung der neuaufstrebenden Kunstgattung. So stehen auch Telemanns Melodien fast allzusehr im Banne der Regel und lassen auf Schritt und Tritt eine gewisse Unfreiheit des Komponisten erkennen, der uns hier mehr zu experimentieren als unbefangen seinen Ideen folgend zu komponieren scheint. Infolgedessen können nur wenige der vierundzwanzig Oden als wirklich gelungen bezeichnet werden, in der Mehrzahl sind sie, wenigstens als Ganzes genommen, ziemlich reizlose Gebilde, die die sonstige Bedeutung Telemanns kaum ahnen lassen.

Ihrem Umfange nach halten sich die Melodien in ähnlich bescheidenen Grenzen wie jene der Generalbaßübungen. 10 bis 28 Takte beträgt ihre Länge (dabei ist die achttaktige Nummer 13 außer Acht gelassen, da die Notierung des vorwiegend syllabisch deklamierten Stückes durchweg in Achteln und Sechzehnteln erfolgt ist), die Mehrzahl hält sich an einen Umfang von 12—16 Takten. Die Periodisierung weist nur ganz vereinzelte Unregelmäßigkeiten auf: In den ersten Nummern der Sammlung macht sich eine Vorliebe für dreitaktige Perioden geltend, die aber in den späteren Stücken nicht mehr zu konstatieren ist. Bei einer einzigen Nummer (9) finden wir eine Mischung gerad- und ungeradtaktiger Perioden. Weiter sind zu erwähnen einige Fälle von Dehnungen der Perioden an den Halb- und Ganzschlüssen, was im Metrum seinen Grund haben kann (Nr. 9: sechs Hebungen des Schlußverses gegen vier der übrigen); bei Nr. 12 wird die Erweiterung gewonnen durch Textwiederholung und (freie) Imitation im Baß. Deklamatorisch gut ist diese Dehnung des Schlußverses bei Nr. 16: »Nein! der hat noch nicht gelebet«. Von schönster Wirkung ist sie aber bei Nr. 21; sie gibt, belebt durch reiche Figuration des Basses, dem frischen Trinklied einen prächtigen Abschluß.

Wäre in diese anspruchslose, einfache Liedform eine gute sangbare Melodie gekleidet, so könnte man Telemanns in seiner Vorrede aufgestelltes Ideal eines Liedes als erreicht ansehen. Aber gerade hier liegt der schwächste Punkt von Telemanns Odensammlung. Friedlaender hebt ganz richtig hervor, daß die Melodien in der Mehrzahl mehr instrumental als vokal erfunden und daher für den Sänger wenig reizvoll sind. Etwas Ähnliches hat wohl der von ihm[1]) erwähnte anonyme Kritiker zum Ausdruck bringen wollen mit seiner Charakterisierung »im französischen Geschmack«, wobei er nicht so sehr an die Führung der Singstimme — die französischen Chansons jener Zeit, wie sie uns etwa die 1732 im Haag erschienene »Nouveau Recueil de Chansons choisies« bietet, bergen eine Fülle melodisch hervorragender Stücke — als vielmehr an den tanzartigen Charakter des Satzes gedacht haben mag. Freilich fehlt es nicht an guten Ausnahmen; es sei beispielsweise auf den Beginn des Abgesanges von Nr. 20 hingewiesen, wo Telemanns Melodik sich hübsch und warm entfaltet; oder vor allem auf Nr. 5: »An den Schlaf«, die neben anderen Vorzügen auch den Reiz ausdrucksvollen Gesanges offenbart. Aber solche Stellen gehören doch nur zu den Ausnahmen; in der Regel setzen sich Telemanns Melodien aus kurzatmigen Phrasen zusammen, die die Freude an den oft vortrefflich geratenen Bässen verkümmern. Auch stört bisweilen die allzu häufige Wiederholung desselben Motivs; immerhin sei auf eine Ausnahme aufmerksam gemacht, wo solche Wieder-

[1]) A. a. O. I1, S. 82.

holung gut wirkt, besonders auch in formeller Hinsicht: Für Nr. 7 ergibt sich, wenn wir die gleichlautenden Melodieabschnitte mit denselben Buchstaben bezeichnen, folgendes Schema: a b c c b a (es folgen noch zwei Schlußtakte, die ihr melodisches Material dem Motiv a entlehnen); wie man sieht, ist das Resultat eine Form, die wohl dem Rondo am nächsten kommt (in der Poetik spricht man vom Palindrom, wobei die gleichen Buchstaben gleichlautende Verse bedeuten würden). — Der ungesangliche Charakter von Telemanns Melodien wird noch verstärkt durch häufig vorkommende Schleifer und Triller. Auch die Bässe (sonst Telemanns Stärke) entsprechen nicht immer der Einfachheit der Liedform, denn an die Stelle bloß akkordischer Begleitung, wie wir sie in den Generalbaßübungen fanden, tritt nicht selten eine kontrapunktische Satzweise. Im einzelnen Falle kann sie zwar von guter Wirkung sein — es sei auf die Nummern 8 und 19 aufmerksam gemacht[1]), im ganzen aber beeinträchtigt sie doch den Charakter der Stücke als Singelieder.

Wir sehen, daß die »Vierundzwanzig Oden«, namentlich in vokaler Beziehung, manche Schwächen zeigen; in vielen schönen und reizvollen Einzelheiten aber, besonders der Textbehandlung, verraten sie den bedeutenden Künstler. Gerade auf diese Vorzüge hat Kretzschmar in seiner Würdigung sein Hauptaugenmerk gerichtet und gezeigt, wie der Musiker Stimmungsmomente in die Dichtungen hineingetragen hat, die dem Dichter vielleicht fern gelegen haben. So hat er z. B. hingewiesen auf die sinnige Anwendung unbegleiteten Gesanges, dem wir übrigens in den Generalbaßübungen häufig begegnen; weiter hebt er hervor den Murkybaß in der schon zitierten Nr. 10, »durch den der Zufriedenheitsapostel einen altväterisch humoristischen Zug erhält«. Sehr schön hat endlich, um das hier noch anzuführen, Kretzschmar Telemanns bestes Stück, die Ode »An den Schlaf«, eines der am meisten komponierten Gedichte Hagedorns, charakterisiert: »Dem Schlaf naht sich die Musik im Ton eines müden alten Mannes. Bei den Worten ‚Holder Morpheus' wechselt aber das *F*moll mit einem hellen *As*dur außerordentlich schön, hoffnungsvoll und dankbar.«

Telemanns Odensammlung ist seine letzte selbständige Liederarbeit geblieben; nur ganz vereinzelte Beiträge lieferte er später noch zu Liedersammlungen anderer Komponisten. — In engem Anschluß an ihn widmet sich ein anderer Hamburger Musiker dieser Gattung, Johann Valentin Görner, der von Natur gerade das besaß, was Telemann dem Liede zu geben nicht vergönnt war. Görner war ein angeborener Sinn und eine recht erfreuliche Begabung für Melodie eigen, die ihn befähigte, seinen im übrigen ungleich bedeutenderen Kollegen aufs glücklichste zu ergänzen. Max Friedlaender, dem wiederum das Verdienst gebührt, zuerst Görners außergewöhnliche Bedeutung für das deutsche Lied erkannt zu haben, gibt dem in seiner vortrefflichen Charakteristik mit folgenden Worten Ausdruck[2]): »Mit ihm [Görner] wird es im deutschen Liederhaine Tag. Görner ist ausgezeichnet durch Klarheit und Frische der Melodiebildung. Alles ist bei ihm vocal gedacht. Schnörkel fehlen ganz. In diesen Gesängen sehen wir wieder eine Anknüpfung an das Volkslied, ein Wiederauffinden des glücklichen und fruchtbaren Verhältnisses zwischen Wort und Ton...«

Das Verhältnis, in dem Görner zu seinem Dichter Hagedorn steht, ist nicht ganz klar; es läßt sich nicht so recht erkennen, ob an der Herausgabe der Oden, deren Dichtungen mit Görners Melodien größtenteils zum ersten Male im Druck erscheinen, dem Dichter oder dem Musiker der Hauptanteil gebührt. Vermutlich vereinigten sich beide zu gemeinsamer Arbeit: Hagedorn mag geahnt haben, daß nur die Musik seinen Liedern die Möglichkeit des Lebens und Fortwirkens geben könne — sehen wir doch ähnliches sogar bei Goethe, der im Jahre 1769 dem Komponisten und Verleger Breitkopf zwanzig noch ungedruckte Gedichte zur Komposition und Veröffentlichung über-

[1]) Letztere ist übrigens auch die einzige Nummer der Sammlung, bei der es zu einem, allerdings ganz bescheidenen Zwischenspiel kommt in der Form eines kurzen Tusches.

[2]) A. a. O. S. XLII.

ließ[1]) —; Görner hingegen wußte sicherlich den Wert eines Dichters vom Range Hagedorns zu schätzen; er mochte erkennen, zu welcher Empfehlung ihm die gemeinsame Arbeit mit dem berühmten und allverehrten Manne gereichen würde. So entstand das Werk, dessen erster Teil unter dem Titel erschien:

Sammlung Neuer Oden und Lieder
Hamburg, bey sel. Felginers Wittwe und J. C. Bohn
1742[2]),

ohne Namen des Dichters und Komponisten, wie man sieht. Sehr erfreulich wirkt das äußere Bild der Sammlung, an deren sauberer Ausstattung Mühe und Kosten des Verlegers nicht gespart sind. Durch die Wahl des Formats, ein handliches Oktav, sticht sie angenehm ab von den meisten Liedersammlungen der Zeit, die, wie z. B. auch die Telemannsche, das wenig bequeme Querquartformat bevorzugen. Es darf aber vielleicht daran erinnert werden, daß schon Rist für die von ihm veranlaßten Liedersammlungen absichtlich ein kleines Oktavformat wählte, um, wie er einmal ausdrücklich sagt, den Gebrauch der Lieder auf Wanderungen usw. zu erleichtern. Es ist nicht ausgeschlossen, daß man sich bei der Wahl des Formats jetzt jener Vorzüge erinnerte. Sonst bedeutet freilich unsere Sammlung in buchtechnischer Hinsicht einen Riesenfortschritt gegen die Hamburger Liederbücher des 17. Jahrhunderts. An die Stelle des noch ziemlich unbeholfenen Notendruckes ist ein ausnehmend zierlicher Notenstich in Kupfer getreten, der die Melodie mit der ersten Textstrophe und den Baß wiedergibt; die weiteren Strophen sind gedruckt, zeichnen sich aber durch einen fast fehlerfreien Satz aus. Hübsche Vignetten und zierliche Schlußstücke hinter jedem Lied geben dem Ganzen ein äußerst gefälliges Aussehen. Herold, der schon erwähnte Biograph Hagedorns, begründet diese ungewöhnliche Sorgfalt in der Ausstattung wohl richtig mit dem engen Freundschaftsband, das Hagedorn mit dem Verleger Bohn verknüpfte[3]).

In einer langen Vorrede, mehr schon einer von vielen gelehrten Anmerkungen und Zitaten begleiteten Abhandlung über die Geschichte des Liedes bei den verschiedenen Völkern, erkennen wir den vielseitig orientierten und erstaunlich belesenen Hagedorn. Bedeutungsvoll ist diese Vorrede allerdings nicht so sehr in musikgeschichtlicher Beziehung — von Musik ist in ihr überhaupt nicht die Rede — als vielmehr für die Geschichte des Volksliedes; wird in ihr doch, worauf Erich Schmidt hingewiesen hat[4]), zum erstenmal in Deutschland Interesse für Volkspoesie bekundet. Bereits 1744 konnte ein zweiter Teil der Sammlung erscheinen, wie der erste gänzlich anonym. In einer kurzen Vorrede wird diesmal mitgeteilt, der Verfasser habe sich schwerlich zu einer Fortsetzung der Sammlung entschlossen, wenn er nicht das Vergnügen hätte, dem Leser »des gelehrten de la Nauze Abhandlungen von den Liedern der alten Griechen in einer schönen Übersetzung zu bieten«. Der Übersetzer ist Hagedorns Freund und Schützling Ebert, von dem bereits bei früherer Gelegenheit die Rede war[5]). Diese 40 Textseiten umfassende Übersetzung ist in den späteren Auflagen nicht wieder abgedruckt worden.

Die Sammlung kam 1752 zum Abschluß mit einem dritten Teil, dessen Vorrede Görner mit seinem Namen unterschrieben hat; es ist das das erste und einzige Mal, daß Görners Name genannt

---

[1]) Friedlaender, a. a. O. S. 184. Derselbe, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 11, S. 130 ff.
[2]) Exemplare in Berlin (Kgl. Bibliothek) und Hamburg (Stadtbibliothek).
[3]) Stierling, a. a. O.
[4]) Charakteristiken, I², 1902, S. 224; Schmidt scheint anzunehmen, daß die Ausgabe von 1747 diese Vorrede zum erstenmal enthält, was natürlich nicht zutreffend wäre.
[5]) Stierling will wissen, daß Hagedorn Ebert zu der Übersetzung veranlaßte, die er höchst wahrscheinlich selber honorieren wollte (a. a. O. S. 46). Die Übersetzung ist außer bei Eschenburg III, 163 ff. wieder abgedruckt in Marpurgs hist.-krit. Beyträgen IV, 427 ff.

wird. Zweifellos war Hagedorn an diesem dritten Teile nicht mehr als Herausgeber beteiligt, — hatte er doch inzwischen (1747) eine letzte Gesamtausgabe seiner Oden ohne Musik veranstaltet. Wie erklärt sich nun Hagedorns Rücktritt vom gemeinsam begonnenen Werke? Lindner[1]) mag recht haben, wenn er den Grund in der ungünstigen Aufnahme sieht, die Görners Melodien bei einigen Kritikern, namentlich Scheibe, gefunden hatten. Beklagte sich doch sogar Hagedorns gänzlich unmusikalischer Bruder Christian Ludwig[2]), der Generaldirektor der bildenden Künste zu Dresden, daß die Poesien seines Bruders wegen der beigegebenen, ihm wenig zusagenden Melodien nur geringen Absatz beim Publikum fänden. — Daß Hagedorn ihn im Stiche ließ, war immerhin bedauerlich für Görner, gleichwohl setzte er die Komposition Hagedornscher Oden fort, von denen er neue in der inzwischen erschienenen Ausgabe von 1747 fand; er sagt es in seiner Vorrede ausdrücklich, daß gerade unter den Oden und Liedern, »welche unser deutscher Horaz 1747 in fünf Büchern dem Drucke überlassen habe«, gute, singbare Oden enthalten seien. In ein paar knappen Sätzen führt er dann weiter aus, welche Gedichte ihm vornehmlich zur Komposition geeignet erscheinen: »Je kürzer die Zeilen, nämlich in Arien, je mehr Selbstlauter, je besser zur Tonkunst.« Wenn der Komponist in weiteren Darlegungen erklärt, er habe »die Melodien den Liedern so angemessen, wie es die Überschrift und der Inhalt mit sich gebracht haben«, so ist eine solche Versicherung nicht so unnötig und lächerlich, wie sie uns jetzt erscheint, zeigt doch die Liedkomposition jener Zeit oft eine erstaunliche Diskrepanz zwischen Wort und Weise.

Zweifellos ist Görners Liederwerk von dem älteren Telemanns beeinflußt worden. Zunächst äußerlich: Telemann bringt bei seinen Oden eine neue Art von Vortragsanweisungen, »deutsche Richtwörter, die außer dem Tempo auch das Temperament und den Affekt der Kompositionen andeuten«[3]). Görner akzeptiert diese Neuerung ohne weiteres, so daß wir bei seinen sämtlichen Oden nur solchen Richtwörtern begegnen. Welch großen Anklang Telemanns Vorgehen auch weiterhin gefunden hat, ist von Kretzschmar bereits bemerkt worden. Auch die Methode beider Künstler weist mancherlei gemeinsame Züge auf. Bei beiden bemerken wir das Streben, mit nur wenigen Motiven die Komposition zu bestreiten. Es sind namentlich rhythmische Motive, manchmal sogar nur ein einziges, die durch das ganze Stück festgehalten werden. So kehrt beispielsweise in Telemanns Nr. 6 das rhythmische Motiv 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ immer wieder. Ähnliches bemerken wir bei seiner Nr. 8, nur wird hier der Eindruck durch die imitatorische Satzweise noch verstärkt. Noch weiter geht darin Görner; in seinen Oden begegnen wir auf Schritt und Tritt Beispielen dafür, wie aus ein bis zwei Motiven sich das ganze Stück entwickelt; je prägnanter diese Motive in ihrer rhythmischen Gestalt erscheinen, um so deutlicher ist natürlich die Methode des Aufbaues zu erkennen. Diese Einheitlichkeit in der motivischen Erfindung und Durcharbeitung zeigen besonders die Oden »Mezendore« (I, 5), »Die Schwägerschaft (I, 12), »Die verliebte Verzweiflung (I, 18) und etwa noch »Der verliebte Bauer« (II, 6); Görner hat in dieser Komposition, die die Vortragsbezeichnung »Deutscher Bauertantz« trägt, die ausgelassene Stimmung des Gedichts, wie sie namentlich in der dritten Strophe zum Ausdruck kommt, gut wiedergegeben. Wenn Görner in seiner Vorrede zum dritten Teil sagt: »Überhaupt, ich habe auf den ganzen und nicht auf den einzelnen Ausdruck jeder Ode [Strophe?] gesehen«, so lassen sich für die Befolgung dieses Grundsatzes, der freilich für einen wirklichen Meister als selbstverständlich gilt, Belege leicht anführen. So etwa in der Nummer »Die alte und die neue Liebe« (S. 56) malt Görner freilich, wie Kretzschmar sagt, »die vermeintlich schwerfällige Würde vergangener Zeiten«. Aber es erklingen doch auch noch andere Saiten; wir vernehmen Töne, die

---

[1]) A. a. O. S. 40.
[2]) Hagedorns Poetische Werke, ed. Eschenburg, 1800, IV, 99.
[3]) Kretzchmar, a. a. O. S. 216.

uns aus dem Vor-Görnerschen Liede nicht fremd sind. Gleich der Anfang mit seinem Musettenbaß mahnt an Stücke wie Ph. E. Bachs »Eilt ihr Schäfer aus den Gründen« in Gräfes Sammlung und an Telemanns »An dieser schattenreichen Linde«. Warum aber hier bei Görner diese Pastorellenstimmung, wo wir doch zunächst nichts von der Schäfer Tun und Treiben vernehmen, während uns bei Bach und Telemann der Text sogleich zu den Schäfern führt? Die zweite Strophe, in der der Dichter von den Freuden und Leiden des Schäferlebens singt, gibt uns Aufschluß. Eben diese »Lust des Schäferlebens« (wie es an der Stelle heißt) ist es, die Görner in den Eingangstakten seiner Melodie so anheimelnd angedeutet hat.

Noch einem weiteren gemeinsamen formellen Zug begegnen wir bei Telemann und Görner. Beide neigen zu ungeradtaktiger Periodenbildung, Görner noch mehr wie Telemann, und befreien dadurch das Lied von dem ermüdenden Schematismus, in den es Sperontes gezwängt hatte in der Absicht, Lied und Tanz einander zu identifizieren. Gräfe räumt zuerst mit diesem Verfahren auf und ist bemüht, mehr Abwechslung in den Periodenbau des Liedes zu bringen. Darin folgt ihm Telemann; nicht erst in seinen Oden, sondern bereits in den Generalbaßübungen finden wir eine ganze Anzahl von Nummern, die einen mannigfaltigeren Periodenbau aufweisen. Görner tut das Gleiche; allerdings hat er in den späteren Teilen seiner Sammlung wenig oder gar nicht ungeradtaktige Periodisierung angestrebt. Im ersten Teil sind es 13 Nummern: 1, 2, 6, 7, 8, 10a und b, 13, 16, 17, 19, 24 und 25; unter den 30 Nummern des zweiten Teiles zählen wir nur 8 Beispiele: 1, 3, 4, 8, 22, 23, 24a und 25. Im dritten Teil endlich kommen Fälle ungerader Periodenbildung überhaupt nicht mehr vor. Sicherlich darf diese Erscheinung nicht als ein Spezifikum Görners angesprochen werden, mit mehr Recht wird sie wohl als Telemannisch bezeichnet, denn auch der »Getreue Musicmeister« enthält ein Beispiel: Im zweiten Teil des von Telemann selbst beigesteuerten Liedes »Das Frauenzimmer verstimmt sich immer nach Luft und Wind« heißt es:



Wenn aber Görner in mancher Beziehung von Telemann abhängig erscheint, so lassen ihn doch zahlreiche wichtige Züge als durchaus selbständigen Künstler erkennen. Dahin gehört zunächst die Verwendung einer Art chorischen Refrains, wie wir ihn z. B. bei I, 17: »Ohn allen Zwang und ohne Zeugen«, oder bei I, 19: »Dir soll ich ein Neujahrslied bringen«, oder auch schließlich bei der Nummer »Der Weinberg« (Zweiter Teil, Nachlese): »Der verdient das Wasser nicht, das ihm wird gegeben« finden. Zu einer kleinen Fanfare gestaltet sich die Wiederholung bei III, 2: »Gebt euch Küsse, gebt euch Wein«[1]). Es kommen aber auch Fälle vor, wo Görner die Mitwirkung eines Chores ausdrücklich vorgeschrieben hat. Da ist zunächst II, 18: »Das Beispiel«; außerordentlich wirkungsvoll, mit gesteigerter Deklamation, fällt hier der Chor ein, die Worte des Solisten aufnehmend: »Ihn sogen die Väter, Wir saugen ihn später. Ihr würdigen Enkel schenkt ein«. Prächtig ist die dreimalige Wiederholung des »Schenkt ein« im Unisono vorgetragen — Görner macht auch sonst, mit Vorliebe in den Trinkliedern, vom Unisono einen sehr wirkungsvollen Gebrauch (II, 8; III, 13, 14) — wirkt sie außerordentlich belebend, fast ausgelassen und übermütig; in breiten Intervallen klingt dann das Ganze kraftvoll aus. Friedlaender[2]) nennt diese Melodie typisch englisch und meint in ihr den Einfluß der damals allbekannten »beggars opera« zu erkennen. Ich möchte in dem

[1]) Nebenbei bemerkt ist hier eine der ganz wenigen Stellen, wo Görner von der Koloratur Gebrauch macht; aber man gewinnt sofort den Eindruck, daß er ihren Sinn versteht und sie richtig anwendet. Man vergleiche auch die Nummern I, 24; II, 4, 17.

[2]) A. a. O. I 1, S. 101.

Air 47 dieser Burleske: »I'm like a Skiff on the Ocean tost«[1]) Görners Vorlage sehen. Herrscht schon im Rhythmus beider Stücke eine auffallende Übereinstimmung, so zitiert Görner bei der Stelle »Schenkt ein« Gay fast wörtlich. Ein anderes Beispiel für diese Verwendung des Chores haben wir in III, 13: »Die Schule«. In diesem kopletartigen Liede wirkt der spöttische Choreinsatz sehr lustig und spitz, bei den späteren Strophen sogar ein wenig pikant, so daß der Komponist mit diesem Mittel dem Sinne des Dichters in vorzüglicher Weise nachkommt. Als letztes und zugleich schönstes Beispiel eines Chorrefrains bleibt noch II, 25: »Das Heidelberger Faß« zu erwähnen. »Ein treffliches Humoristikon«, so urteilt Kretzschmar, »das dadurch doppelt wirkt, daß mit der Besetzung zugleich der Charakter der Melodie scharf wechselt.« Dem gelassenen, etwas gravitätischen Gesang des Solisten hat Görner sehr wirkungsvoll den übermütigen und kecken Ton der lustigen Kneipgesellschaft entgegengesetzt und es verstanden, noch in den allerletzten Takten einen neuen Trumpf aufzuspielen, indem er durch mehrmals wiederholte Sextakkordfolgen, die an die alte Fauxbourdontechnik erinnern, der Ausgelassenheit der fröhlichen Zecher einen realistischen Ausdruck gibt.

Die geselligen Lieder, unter denen das eben genannte eines der besten ist, sind Görners ureigenstes Gebiet; hier bewegt er sich mit einer Natürlichkeit, Sicherheit und Freiheit, die Bewunderung verdient. Wir möchten dann die Aufmerksamkeit auf die letzte Nummer des ersten Teiles richten: »Die Vorzüge der Thorheit in einem Rundgesange«, ein auch in formeller Hinsicht bemerkenswertes Stück. Einmal wird auch hier mit dem Wechsel von Solo und Chor gerechnet werden müssen, wobei man beachten mag, daß der Chorrefrain thematisch mit der Solopartie verknüpft ist. Der Solist singt in *G*moll, ruhig und ernst: »Den Thoren ist ein Glück beschieden ...«; dieses Thema greift der Chor bei seinem Eintritt auf: »Der Thorheit unverjährte Rechte erstrecken sich auf jedes Haupt«, bringt es, rhythmisch ein wenig modifiziert, fast wörtlich in einem muntern *G*dur, — in der Geschichte des Sololiedes eines der ersten Beispiele für einen thematischen Wechsel von Dur und Moll. Weitere prächtige Stücke sind II, 8: »Aus den Reben Fleußt das Leben«, II, 16: »Der Mischmasch«, ausgezeichnet durch originellen Rhythmus; endlich noch II, Nachlese 1: »Ihr Freunde zecht bei freudevollen Chören«; alle frisch und natürlich in der Erfindung, auch heute noch ihre Wirkung nicht verfehlend.

Was Görner besonders von Telemann unterscheidet und ihn als Liederkomponisten über den sonst ungleich bedeutenderen Meister hinaushebt, das ist die ihm in seltenem Maße eigene Gabe melodischer Erfindung. Görners Melodien sind, sehr im Gegensatz zu denen Telemanns, durchaus vokal erfunden und geeignet für sich allein, auch ohne jegliche Begleitung zu wirken. Gewiß stecken auch sie noch tief in der galanten Zeit, aber daneben macht sich doch auch stark das Streben nach Volkstümlichkeit bemerkbar, und einem großen Teil von ihnen ist das eigen, was Johann Abraham Peter Schulz so schön als den »Schein des Bekannten« definiert hat. Man braucht nur Stücke wie etwa »An die Freude« (S. 69) oder »Der Morgen« (S. 76) aufzuschlagen, um zu erkennen, daß mit Görners Auftreten das deutsche Lied einer neuen Zukunft entgegengeht.

Bei dieser ausgesprochenen Begabung für einfach volkstümliche, gut sangbare Melodien legt Görner, wohl weniger infolge mangelnden Könnens, als in der bestimmten Absicht, durch seine Melodien allein zu wirken, wenig Gewicht auf die Begleitung. Sie ist daher fast durchweg akkordisch gehalten und verzichtet im allgemeinen auf überraschende harmonische Wendungen. Der verminderte Septakkord, dessen sich Görner gern bedient, ist namentlich auf der erhöhten vierten Stufe von guter Wirkung (I, 1. 14), Hervorhebung verdient noch die glückliche Anwendung des Nonenakkords in der Nummer II, 5: »droht meiner schon sinkenden Hälfte der Tage«; ferner in II, 15: »in ihren Küssen steckt ...« und in III, 4: »der reine Mond«. Diese Stellen lassen erkennen, daß Görner, wo es

[1]) Neudruck: Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit, besorgt von G. Calmus. Berlin 1912. S. 185.

ihm darum zu tun ist, auch in der Harmonisierung besondere Wirkung wohl zu erzielen weiß. Wenn schon aus diesen Einzelheiten hervorgeht, daß Görner ein echter, einsichtsvoller Kleinmeister ist, der es versteht, von den verschiedenen musikalischen Ausdrucksmitteln den rechten Gebrauch zu machen, so wird der Eindruck noch verstärkt durch die Art, wie er die dichterische Sprache behandelt. Görners Deklamation ist im allgemeinen durchaus korrekt; nur ganz vereinzelt werden unwichtige Silben durch Melismen ausgezeichnet, wie bei I, 4 auf Fürsten, oder bei III, 9: »mit der kleinen Hand«; es ist dann Sache des Sängers, hier durch den Vortrag bessernd nachzuhelfen. Die letztgenannte Nummer ist die einzige der ganzen Sammlung, die man in der Deklamation als durchaus verfehlt bezeichnen muß, und als typische Menuettweise ist die Komposition Hagedorns trochäischem Metrum wenig kongruent. Aber solche Fälle von Diskrepanz zwischen Wort und Weise (Menuett) sind in der gleichzeitigen Vokalliteratur durchaus nicht selten und kommen auch bei Telemann des öfteren vor (vgl. Nr. 24 der Oden und das früher (S. XIV) erwähnte Beispiel aus dem Musikmeister). Die Poesie des achtzehnten Jahrhunderts besaß ein Metrum, das sich dem Menuettrhythmus völlig angepaßt hätte, nicht; die Form des Menuetts war aber in dieser Zeit noch von Sperontes her so beliebt, daß es verständlich erscheint, wenn die Komponisten sie von der gesungenen Musik nicht gänzlich ausschließen mochten. So mag es zu erklären sein, daß uns gerade bei Gesangsmenuetten schlechte Deklamation auch dann begegnet, wenn im übrigen die Sprachbehandlung korrekt ist. — Auf den ersten Blick erscheint auch die Nummer 22 der ersten Sammlung in der Deklamation völlig verfehlt. Hätte der vorgezeichnete $^6/_4$-Takt rhythmische Bedeutung, so würde sich allerdings eine ganz widersinnige Deklamation ergeben. Zu einem viel günstigeren Resultat kommt man aber, wenn man sich in diesem Falle daran erinnert, welche Rolle die Taktbezeichnung noch im siebzehnten Jahrhundert spielte; sie hatte bekanntlich nicht rhythmische, sondern arithmetische Bedeutung. Deuten wir in diesem Sinne bei unserm Beispiel den vorgezeichneten $^6/_4$-Takt, so ergibt sich die folgende, durchaus einwandfreie Deklamation:



Wie vorzüglich Görner im allgemeinen deklamiert[1]), geht u. a. aus Nr. II, 19 hervor, wo die Worte, die Hagedorn als Parenthese kennzeichnet: »Glaube mir die Wahrheit zu« in bemerkenswert charakteristischer Weise schüchtern, durch Pausen auseinandergerissen, und zögernd gesungen werden. Oder auch aus der Nummer »Der Weinberg« aus der Nachlese der zweiten Sammlung: »O! der verdient das Wasser nicht«. Wie naiv wirkt die Pause in II, 14 bei der Stelle: »Und ich nur achtzehn — Welch ein Glück«, wie energisch klingt ganz im Sinne des Textes, bei I, 19: »Ja, ja! ich muß gehorsam sein«, — beiläufig bemerkt, ein Beleg dafür, daß Görner gelegentlich ausdrücklich mit einem Taktwechsel rechnet.

Seinen Erfindungsreichtum zeigt der Komponist dadurch, daß er in seinen Oden den allerverschiedensten Stimmungen in gleicher Weise gerecht wird. Bald hören wir reizende Liebes- und Schäferlieder, wie I, 1: »An eine Schläferin«, das formell außerordentlich geschickt angelegte Triolett I, 8: »Der erste Mai« (es ist der Dichtung kongenial, womit ein großes Lob ausgesprochen wird), weiter I, 14: »Der Wunsch einer Schäferin«, ein etwas schwärmerisches Stück, das mit seinem innigen Schluß fast Gluckisch anmutet. Andere Lieder gelten dem Preise heiterer Lebensfreuden, und gerade hier wetteifert der Komponist mit dem Dichter in liebenswürdiger Anmut; es sei nur an II, 1 erinnert mit der wirkungsvollen Wiederholung der ersten Verszeile. Wir lauschen ferner reizvollen Naturschilderungen, so etwa in I, 15: »Die Vögel« und in II, 13: »Der Frühling«, wo die kunstvolle Form des Trioletts in der Melodie vortrefflich wiedergegeben wird. Vor allem darf noch auf II, 10: »Der Morgen« hingewiesen werden: Das nur wenige Takte umfassende Liedchen ist ein stimmungsvolles, kleines Idyll, unstreitig das schönste in dieser Gattung und eine der besten Nummern der ganzen Sammlung. Kein Wunder, wenn diese reizende Komposition eine solche Beliebtheit erlangte, daß Goethe der zu einem Volkslied gewordenen Melodie eines seiner Friederikelieder unterlegen konnte[2]).

Aber auch für die koupletartigen unter Hagedorns Oden weiß Görner den rechten Ton zu finden. Wie witzig wirkt beispielsweise der ironisch-pathetische Refrain in I, 6: »Ihr ganzes Haus- und Wirtschaftswesen ist ordentlich und auserlesen«. Gelungen sind auch die schelmische Nummer II, 2: »Als mich die Mama Hänschen küssen sah, strafte sie mich ab« und II, 3: »Zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit«, ein direkter Vorklang von Mozarts berühmter Komposition desselben Textes. Als letztes Beispiel dieser Gruppe sei noch die Schlußnummer der ganzen Sammlung genannt: »Das Leichencarmen«; auch hier steht der Komponist mit seinem Humor dem Dichter nicht nach.

Für Hagedorns Ode »An den Schlaf« hatte schon, wie wir sahen, Telemann besonders glückliche Töne gefunden; von Görners Komposition darf man getrost sagen, daß es ihm gelungen ist, Telemann noch zu überbieten. Seine Auffassung des bei den Musikern besonders beliebten Textes steht in einem gewissen Gegensatz zu derjenigen Telemanns; dessen schwermütig-ernster, gebetartiger Weise setzt Görner einen wunderbar zarten Gesang entgegen, der sich schon durch die Wahl der Tonart — *H*-dur — von den übrigen Stücken abhebt. Die von Beginn an schöne und ausdrucksvolle Deklamation steigert sich im zweiten Teil bei den Worten: »Holder Morpheus, säume nicht«; immer eindringlicher wird die Bitte, und in den Schlußtakten bekommt die Melodie eine unwiderstehliche Wärme und Innigkeit. Gerade dieses Beispiel zeigt, wie sehr Görner als Melodiker Telemann überlegen ist; in der Baßführung allerdings wird er durch den älteren Meister bei weitem übertroffen.

Fragen wir schließlich nach dem Erfolg beider Liedersammlungen, so ist von Telemanns

[1]) Wenn in II, 2 Takt 2 und 12 der Artikel auf den betonten Taktteil kommt, so kann der Sänger helfend eintreten; für die 2. und 3. Textstrophe ist die Deklamation auch in diesen Takten richtig.

[2]) Friedlaender, a. a. O. II, S. 26 ff. und Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 11, S. 131; einer der Fälle, wo ein Musiker helfen konnte, eine literarhistorische Frage (hier über die Echtheit eines Goethischen Liedes) zu beantworten.

Oden zu sagen, daß sie bei der Kritik[1]) eine im ganzen sehr wohlwollende Aufnahme gefunden haben, wie sie Telemanns großem Ansehen entsprach. Allerdings fehlt es auch nicht an zurückhaltenderen Urteilen, unter denen besonders dasjenige Stockhausens auffällt, der über die geringe Verbreitung der Oden klagt. Wohl nicht mit Unrecht, denn in der Tat scheint der buchhändlerische Erfolg der Sammlung nicht groß gewesen zu sein: zu einer Neuauflage ist es nicht gekommen. Anders, nahezu umgekehrt liegen dagegen die Dinge bei Görner. Während seine Oden bei der Mehrzahl der Kritiker eine ziemlich kühle Aufnahme fanden, konnte er sich über den Erfolg beim Publikum nicht beklagen. Nicht allein daß die Oden in öffentlichen Konzerten gesungen wurden — eine für damalige Zeit höchst seltene Auszeichnung! —, auch die Nachfrage nach den Liederheften scheint eine ungewöhnlich große gewesen zu sein. Darauf deuten die häufigen Neuauflagen, die die Oden noch bis Ende der fünfziger Jahre erlebten; brachte es doch der erste Teil auf vier, der zweite auf drei und der dritte auf zwei Auflagen!

Dem äußeren Erfolg beider Liedersammlungen entsprach auch so ziemlich ihre Bedeutung für die nachfolgende Komponistengeneration. Man kann von Telemanns Oden nicht sagen, daß sie Schule gemacht haben; Telemanns Bedeutung für die Geschichte des Sololiedes besteht auch weniger in seinen positiven Leistungen auf diesem Gebiet, als darin, daß er, dessen Künstlerschaft bei den Zeitgenossen in höchstem Ansehen stand, sich ähnlich wie etwa Hammerschmidt im siebzehnten Jahrhundert für die neue Kunst mit seinem Namen einsetzte, ohne doch in ihr (auch darin wieder Hammerschmidt vergleichbar) außerordentliches zu leisten. Das gerade Gegenteil gilt auch hier wieder von Görner; als Unbekannter tritt er mit seinen Liedern hervor, und es gelingt ihm damit in mehr als einer Beziehung anregend auf die Nachfolger zu wirken. Zunächst nach der stofflichen Seite[2]). Indem er es zuerst unternahm, Stücke vorwiegend erzählenden Charakters, wie sie in Hagedorns Liedern häufig vorkommen, zu vertonen, beeinflußte Görner die Kompositionen Gellertscher Fabeln von Johann Ernst Bach und Valentin Herbing[3]). Weiter macht sich Görnersche Einwirkung geltend in der Form: durch seine Chorrefrains regte er zunächst Adolph Karl Kunzen zu ähnlichen Versuchen an, die in den Freimaurerliedern und weiterhin in der namentlich von der Berliner Schule zu neuer Blüte erweckten Chorkomposition ihre Fortsetzung fanden. Ungleich tiefgreifender noch ist aber Görners Einfluß als Melodiker gewesen. Mit Görner, das wurde bereits betont, bricht für das volkstümliche Lied eine neue Zeit an; im Banne seiner Oden und Lieder stehen zweifellos jene Berliner Musiker, die unter der Führung des Advokaten Krause ein Jahr nach dem Erscheinen von Görners Sammlung mit ihren Oden auftraten. Freilich verstrich noch eine geraume Zeit, bis Krauses Forderung eines allein durch seine Melodie wirkenden Liedes zur Tat wurde. Dazu bedurfte es vor allem eines Musikers, dem Begabung für einfache und dabei doch bedeutende Melodik in außergewöhnlichem Maße eigen war: erst dem genialen Johann Abraham Peter Schulz war es beschieden, in seinen

---

[1]) Für Telemann sowohl wie für Görner von Friedlaender a. a. O. I, 1, Seite 82 und 102 zusammengestellt. Nachzutragen wäre hier noch eine Äußerung des schon erwähnten Johann Henrich Herolds in seinem »Versuch eines Beitrages zu Friedrich von Hagedorns Leben und Karakteristik« (Hamburgische Adreß-Comptoir-Nachrichten, 1800), wo es Seite 370 heißt: »Hagedorns Oden und Lieder sind oft in Musik gesezt worden, zuerst wohl in den ernst- und scherzhaften Liedern, die der Kapellmeister Telemann unter dem launigten Titel: Für alle Hälse. Hamburg 1741, bei Christian Herold heraus gab und worinnen auch Kompositionen Ebertscher und anderer Gedichte anzutreffen sind. Dann gab Görner, Musikdirektor und Vikarius am Dom zu Hamburg, Hagedorns Oden und Lieder in einer Art sehr großes Oktav in drei Theilen, Hamburg, bei Johann Carl Bohn, wo sie alle komponirt und die Kompositionen in Kupfer gestochen worden sind, heraus. Diese Melodien wurden bei ihrer Herauskunft und einige Zeit nachher, wo man noch nicht, wie nur zu oft itzt, sich die unbillige Forderung erlaubte, in den deutschen Mädchen und Frauen lauter Virtuosinnen im Singen zu verlangen, sondern wo man, wie mich dünkt, mit Recht, zufrieden war, wenn jede durch ihren Gesang etwas zum gemeinschaftlichen gesellschaftlichen Vergnügen beitrug, häufig bei Tische und oft in dem Zirkel, wo Hagedorn selbst gegenwärtig war, gesungen. Hernach haben die berühmten berlinischen Tonkünstler . . . [folgen die Namen: Gräfe, Fleischer, Zachariä, Carl Ph. E. Bach, Marpurg, Herbing, Endter] sie in Musik gesezt, und beides, sich und den Dichter dadurch verewigt.«

[2]) Kretzschmar, a. a. O. S. 224 ff.

[3]) Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge, Bd. 42.

schlichten »Liedern im Volkston« das dem Berliner Musikerkreise vorschwebende Ideal zur Wirklichkeit werden zu lassen.

Über Görners Leben waren bisher nur einige wenige Daten bekannt; wir verdanken sie dem trefflichen Lexikographen Walther. Nach seinen Angaben stammt Görner aus dem Erzgebirge, in dem kleinen Muldestädtchen Penig wurde er im Jahre 1702 als zehntes Kind des dortigen Organisten geboren, und zwar nach Ausweis der Peniger Kirchenbücher am 27. Februar (nicht 26., wie Walther berichtet). Bei der Taufe erhielt er die Namen des Vaters Johann Valentin. Diese Kirchenbücher geben wenigstens in einigen nicht unwichtigen Punkten weiteren, willkommenen Aufschluß. So befindet sich im Sterberegister vom Jahre 1741 unter Nr. 28 folgende Notiz[1]):

D. 4. April
Ist Herr Johann Valentin Görner, Organist und *Collaborator* an hiesiger Schulen mit einer *Figural* Leichen Predigt, so Herr *M.* Joh. Fritzsche, *Archidiacon*, u. einer *Parentation*, so der Herr *Rector* Harzer gethan, zur Erden bestätiget worden. *aetat.* 79 Jahr und 3 Tage. † am Charfreitag d. 31. *Mart.*

Er war gebohren d. 28. *Mart.* 1662 in dem Städtlein Kirchberg. Sein seel. Vater H. *Valentin* Görner, Stadt-*Musicus* u. Bürger zu Kirchberg; die Fr. Mutter *Barbara* eine geb. Bauerin zu *Zschorlau.* Wird hier an H. Johann *Ernesti* Ernsts Stelle von Gnädigen Grafen H. Wolff Heinrichen zum Organisten vociret u. die Probe d. 2. *Sept.* 1685. abgeleget u. darauf von Hochlöbl. *Consistorio* in Leipzig *confirmiret.* hat sich verheyrathet mit damals Jgfr. Anna Regina H. *Alberti* Stein-Müllers ... [*unleserlich*] u. Geistl. Einnehmers, ältester Jgfr. Tochter, mit welcher er 2. Söhne u. 3. Töchter erzeuget u. so alle am Leben blieben u. wohl versorget worden. Wird dem 1. *Oct.* 1706 / nachdem er zuvor Geistl. Einnehmer mit gewesen / *Collaborator Scholae.* D. 1. *Aug.* 1726. ist ihm s. Ehefrau gestorben, u. ein Wittber bis ans Ende verblieben. Bekommt Herrn Joh. Samuel Krutzschen zum *Substituten.*«

Diese Nachrichten über Görners Vorfahren lassen sich durch eine Angabe in den Kirchberger Kirchenbüchern dahin ergänzen, daß der Großvater unseres Görner, der »Musicus instrumentalis« Valentin Görner im Alter von 40 Jahren und 19 Wochen am 18. Februar 1672 in Kirchberg begraben worden ist.

Wir entnehmen diesen Daten die bemerkenswerte Tatsache, daß Görner einer alten sächsischen Musikantenfamilie[2]) entstammt, und wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß er sowohl wie sein älterer, aus Bachs Biographie bekannt gewordener Bruder Gottlieb die erste musikalische Erziehung im Elternhause erhalten haben wird. Walther weiß nur zu berichten, unser Görner sei in Dresden auf die Schule gegangen und habe seine Studien in Leipzig beschlossen. Die Vermutung liegt nahe, daß mit der Dresdener Schule die berühmte und um die Ausbildung so mancher hervorragender Musiker sehr verdiente Kreuzschule gemeint ist; nachweisen läßt sich das allerdings nicht, da Görners Name in den Schülerlisten fehlt. Über seinen Studienaufenthalt in Leipzig hat sich nur feststellen lassen, daß er am 9. Januar 1722 bei der Universität immatrikuliert worden ist[3]). Über Art und Dauer der gewählten Fachstudien geben die Eintragungen aus damaliger Zeit bedauerlicherweise keine Auskunft, ebensowenig war etwas über die Dauer der Leipziger Studienzeit in Erfahrung zu bringen.

Wohin sich Görner von Leipzig aus gewandt haben mag, wissen wir nicht, wir können daher nur mit Walther annehmen, daß er sich während einiger Jahre an deutschen Fürstenhöfen aufhielt. Lange Zeit wird es wohl nicht gewesen sein, denn bereits 1728 begegnen wir ihm als Mitarbeiter von Telemanns »Getreuem Musicmeister«, und wir dürfen wohl vermuten, daß Görner damals bereits in Hamburg ansässig gewesen ist. Für diesen Musikmeister, eine Art musikalischen Wochenjournals,

[1]) Herr Pfarrer Hiller-Penig und Herr Pastor Scheibe-Kirchberg i. Sa. unterzogen sich in liebenswürdiger Weise der Mühe einer Durchsicht der in Frage kommenden Register und machten mir Auszüge aus denselben; ihnen sei dafür auch hier herzlich gedankt.

[2]) Vermutlich gehört auch der bei Eitner (IV, 294) aufgeführte David Görner, der 1604 Sukzentor am Kirchenchor zu Freiberg i. Sa. war und sich um das Kantorat daselbst bewarb — ohne Erfolg; Demantius bekam die Stelle —, zu den direkten Vorfahren Johann Valentins; er kann sehr wohl der Urgroßvater gewesen sein.

[3]) Laut Mitteilung des Leipziger Universitätssekretariats.

dessen Dasein allerdings nur kurz währte, komponierte er zwei Klavierstückchen[1]), und damit ist auch bereits die Aufzählung seiner Werke erschöpft.

Ob Görner in Hamburg sogleich ein öffentliches musikalisches Amt bekleidet hat, darüber erfahren wir zunächst nichts. Walther, zu dem wir immer wieder unsere Zuflucht nehmen müssen, berichtet nur: »Er machet Profession vom Claviere und komponiret«. Daß Görner aber mit der Zeit in Hamburg zu Ansehen gelangt sein und sich der Wertschätzung hervorragender musikalischer Kreise erfreut haben muß, geht aus einem Gutachten hervor, das kein Geringerer als Mattheson im Jahre 1747 über ihn abgab. Wir erfahren davon in Matthesons »Ehrenpforte«, und zwar aus den Nachträgen in des Verfassers Handexemplar, die uns jetzt durch Schneiders originalgetreuen Neudruck bequem zugänglich gemacht worden sind. Mattheson berichtet da[2]), daß er dem schleswig-holsteinischen Generalprokurator Elend, mit welchem er bei Gelegenheit ein Gespräch über Görner »wegen der Kapellmeisterstelle« gehabt habe, ein Gutachten über Görner gesandt habe etwa folgenden Inhalts:

Mr. Görner ... ist ein recht artiger Componist, geübter Sänger und Clavecymbalspieler, hat *studia academica*, eine löblicheAufführung, und schickte sich sehr wohl, eine[r] Kapelle vorgesetzet und zu meinem *successore* ernennet zu werden. Dieses ist das aufrichtigste *videtur* des unterschriebenen

J. M. Hoch(fürst)l. ehemaligen Holsteinischen Kapellmeisters seit 1719. itzo LR.«

Zu dieser Anstellung scheint es aber trotz des angesehenen Fürsprechers nicht gekommen zu sein; dagegen erhielt Görner noch in seinen letzten Lebensjahren eines der begehrenswertesten musikalischen Ämter, welche die Stadt Hamburg in damaliger Zeit zu vergeben hatte: Im Jahre 1755 wurde nämlich durch den Tod des Kantors Möhring die Musikdirektorstelle am Dom vakant, und Görner wurde am 6. Mai 1756 zu seinem Nachfolger erwählt. »Am 20. Mai unterschrieb er seine Bestallung und wurde vor versammelten Kapitel verpflichtet[3]).« Dadurch wird Eschenburgs Mitteilung[4]), Görner sei Matthesons Nachfolger am Dom geworden, hinfällig, eine Annahme, die um so weniger Wahrscheinlichkeit für sich hatte, als Mattheson bereits 1728 eines Gehörleidens wegen diese Stellung aufgeben mußte, und Walther wohl nicht unterlassen haben würde zu erwähnen, daß Görner Mattheson gefolgt ist. Lange freilich ist es Görner nicht beschieden gewesen, dieses Amtes zu walten, denn bereits am 12. August 1762 teilte der Dekan dem Domkapitel mit, daß ihm am 30. Juli Anzeige von dem Ableben Görners gemacht worden sei[5]). Für Görners Tod haben wir noch ein weiteres Zeugnis in einer Anmerkung zu der oben angezogenen Stelle aus Matthesons Ehrenpforte, in der es heißt: »Er starb im Juli 1762 als Cantor am Dom«.

Über Görners musikalische Wirksamkeit auch während seiner letzten Lebensjahre hat sich nur weniges ermitteln lassen. Einzig die folgende Notiz bewahrt das Hamburger Staatsarchiv zu dieser Frage: Der Hamburgische Senat gestattete am 1. Dezember 1760 Görner auf seine Bitte, daß er das Singgedicht, welches am 16. Oktober desselben Jahres zur Erinnerung an die hundert Jahre vorher erfolgte Einsetzung der Erbregierung in den dänischen Staaten zu Kiel aufgeführt worden war, am 10. Dezember im Weinverlasser-Amtshaus einmal wiederholen dürfe. Leider wissen wir von diesem Singgedicht nichts Näheres, und vor allem ist es ganz ungewiß, ob es sich bei dieser Komposition um eine Görnersche Arbeit handelt. Bekannter geworden ist, besonders durch Lindners ausführliche Mitteilung nach einem Berichte Eschenburgs[6]), das Schicksal jener Ebertschen Serenade, zu der Görner die Musik für Chor, Soli und Orchester komponierte. Der Text erregte im höchsten Grade das Mißfallen einflußreicher theologischer Kreise Hamburgs, was ein Verbot weiterer Aufführungen zur

---

[1]) Vgl. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. 1899, 1, 358.
[2]) Berlin 1910, Anhang S. 25.
[3]) Nach gütiger Mitteilung des Hamburger Staatsarchivs.
[4]) Hagedorns Poetische Werke, hrsg. von Eschenburg, IV, Hamburg 1800, S. 98.
[5]) Laut Mitteilung des Hamburger Staatsarchivs.
[6]) E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes, Leipzig 1871, S. 43 ff.

Folge hatte. Dies mag der Grund sein, daß uns weder Görners Komposition erhalten geblieben ist, noch daß wir sonst das Geringste über ihre Aufnahme in Hamburg erfahren haben. Daß aber dieser Vorfall, der sich im Mai des Jahres 1743 ereignete, Görner veranlaßt haben soll, seine schöpferische Tätigkeit einzustellen, wie Lindner meint, dem widersprechen aufs evidenteste die beiden Fortsetzungen seiner Odensammlung.

Von einem eigentlichen Revisionsbericht kann hier abgesehen werden, da die Vorlagen kaum Anlaß zu kritischen Bemerkungen bieten.

Betreffs Telemanns Odensammlung sei folgendes erwähnt: Abweichend vom Original wurden die rechts über den Melodien stehenden Initialen der Dichter aufgelöst, und ihre Namen in der jetzt üblichen Weise unter die Liedüberschriften gesetzt. Diese wurden im Gegensatz zur Vorlage nur einmal über dem Notentext gebracht (im Original werden sie über dem Liedertext wiederholt). Bei den Oden 14 und 24 sind die einzelnen Zeilen der Strophen übereinstimmend mit den übrigen Nummern der Sammlung versweise abgeteilt worden. Durch ein Versehen wurde im Neudruck die 7. Strophe der 12. Ode an gehöriger Stelle fortgelassen; sie sei deshalb hier mitgeteilt:

Wein, ja du nur mußt uns laben,
So dünkt man sich gnug zu haben
:/: Und ein Fürst zu sein. :/:
Mancher kann mit Stand und Schätzen
Stolz sich über andre setzen;
:/: Uns erhebt der Wein. :/:

Endlich wurde an die Stelle des unverständlichen jede*n* am Schluß der 2. Strophe der ersten Ode jede*m* gesetzt.

Zur Sammlung Neuer Oden und Lieder ist zu bemerken, daß diesem Neudruck die erste Ausgabe aller drei Teile zugrunde gelegt worden ist. Wie bereits bei früherer Gelegenheit erwähnt wurde, finden sich Abweichungen in der Lesart des musikalischen Textes in den späteren Auflagen nirgends; die verschiedenen Lesarten der Gedichte, übrigens nur gering an Zahl, hier aufzuführen, hielt der Herausgeber für unnötig, da unsere Ausgabe vorwiegend musik- nicht literarhistorischen Zwecken dienen soll. Aus demselben Grunde wurde auch auf die wörtliche Wiedergabe der Abhandlung des de la Nauze, die dem zweiten Teile vorangeht, verzichtet. — Im Original ist jedesmal die erste Textstrophe der Melodie untergelegt, dann folgt nochmals das ganze Gedicht; unser Neudruck hat hier von der zweimaligen Wiedergabe der ersten Strophe abgesehen. Allerdings weisen die Lesarten in den ersten Strophen geringfügige Varianten auf; im Text wurde grundsätzlich den unter den Melodien stehenden Fassungen der Vorzug gegeben, da sie zweifellos die dem Komponisten geläufigen waren. Hier seien aber die Abweichungen wenigstens angedeutet: I, 22: Fregheit: Feigheit. II, 13: Es schmückt dich wie Cephisen: Es schmückt dich und Cephisen. II, 14: Ort der Freude: Sitz der Freude. II, 19: Glaube mir: Traue mir. II, 25: Wie lehrt denn das: Was lehret das. Bei einzelnen Zusätzen, wie Bindebogen, Versetzungszeichen und ähnlichem wurde nach den für diese Publikationen üblichen Grundsätzen verfahren.

Der Vervollständigung des Akkompagnements auf Grund der bezifferten Bässe hat sich der Königliche Musikdirektor Herr Joseph Kromolicki unterzogen.

Berlin-Grunewald, im Juli 1917.

Wilhelm Krabbe.